Mejor Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 29

FEBRERO | 2016

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Alejandra Adame Romero
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
EL OBJETO EN EL SUJETO, COREOGRAFÍA DE VICENTE SILVA, FOTOGRAFÍA RICARDO RAMÍREZ ARRIOLA, TEATRO DE LA DANZA.

EDITORIAL

Me dedicaba a leer todo lo que se había escrito en el mundo sobre el arte de la danza, desde los primeros egipcios hasta el día, y tomaba nota especial de todo lo que iba leyendo; pero cuando hube terminado esta tarea colosal, comprobé que los únicos maestros de baile que yo podía tener eran Jean Jacques Rousseau "Emilio", Walt Whitman y Nietzsche.

Isadora Duncan

NADA TAN PODEROSO COMO LA PALABRA: es la herramienta de comunicación que nos distingue como especie y nos hace humanos. En este número de INTERDANZA abordamos el valor que la literatura tiene para la danza, palabra escrita que (a partir de la definición de José Romera Castillo: "la obra literaria funde los conceptos vida y arte") incide en su forma artística.

Para introducirnos al tema, publicamos el más importante ensayo que sobre la relación entre la literatura y la danza se han escrito en México: *Danza literaria: estados y vuelcos de la vida*, mismo que originalmente en 2010, fue publicado por el CENIDID Danza José Limón, como parte del libro Danza y Literatura ¿qué relación?, (ISBN 978-607-7622-96-3)

Angélica Íñiguez nos cuenta su experiencia exploratoria sobre la presencia de la danza en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara (FIL), mientras que Julián Bastidas Treviño reflexiona sobre el acto poético como punto de encuentro entre la poesía y la danza.

Por su parte, Sergio Gómez Montero nos habla de las búsquedas en las que se entremezclan los diversos lenguajes artísticos, y las inagotables variantes en que danza y literatura se relacionan.

Cerramos nuestra incursión danza-literatura con la respuesta del coreógrafo mexicano Vicente Silva Sanjinés a la pregunta:¿Qué influencia ha tenido en tu trabajo coreográfico la literatura y/o cómo funciona en la danza un proceso creativo basado en textos literarios? Incluimos también un texto referente de su autoría.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA
POR **DOLORES PONCE**

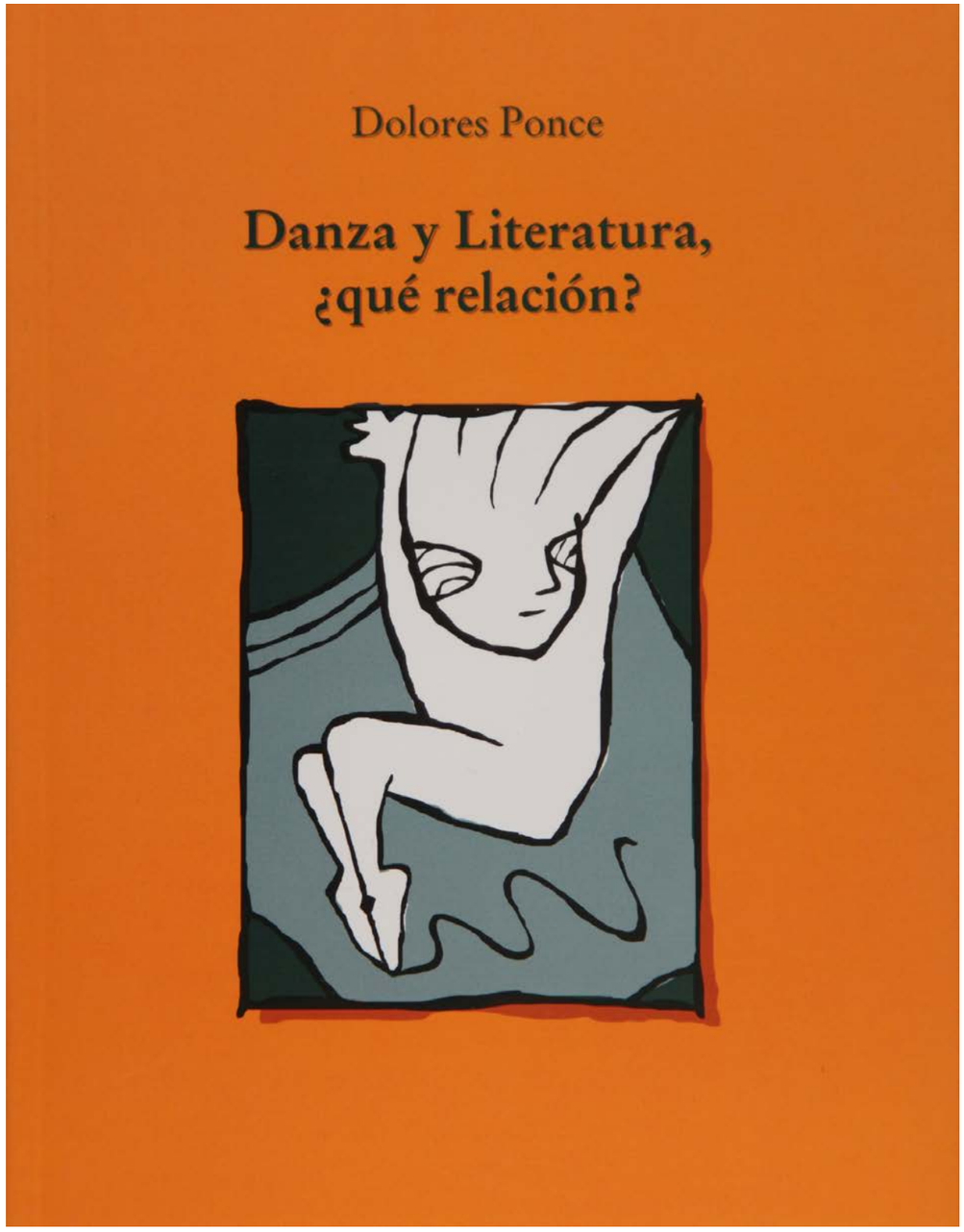
12 DANZA ENTRE LETRAS. SCOUTING SOBRE DANZA DOCUMENTADO EN LA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

16 ENTRE POESÍA Y DANZA, EL SENTIDO
POR **JULIÁN BASTIDAS TREVIÑO**

22 DANZA Y LITERATURA: PARENTESCO ESTRECHO
POR **SERGIO GÓMEZ MONTERO**

ICONOGRAFÍA

28 LA LITERATURA EN LA DANZA DE VICENTE SILVA



DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA

POR **DOLORES PONCE**

(PRIMERA DE CUATRO PARTES)

LA DANZA, SEA COMO ACTO RITUAL, escénico o social, es ubicua en la poesía y en la ficción: nos salta por todas partes, y por distintos motivos. En la poesía de muy diferentes épocas la danza y la figura del bailarín aparecen como metáforas del encuentro, del acto estético, de la voz poética, de la renovación, de la armonía cósmica, entre otros.[1] Sin embargo, dedicaré este ensayo exclusivamente al uso de la danza en la narrativa de ficción, en especial novela, que el hombre moderno ha contrapuesto a la "prosa del mundo".

Hombre moderno: su experiencia es vivir un anonimato indistinto en un mundo caído, en donde se extienden la cloaca y la inmundicia, y cuyo emblema central es la gran ciudad, cualquiera: Leonia (en el centro de una sórdida cadena montañosa formada por basura, cuya altura aumenta día a día y de un momento a otro la sepultará), Argia (que en lugar de aire tiene tierra y cuya vida está completamente enterrada), Trude (idéntica a todas las ciudades, de las que sólo cambia el nombre del aeropuerto, es decir, cubre todo el mundo) o Procopia (con sus habitantes acuclillados e inmovilizados, porque ya no caben).[2]

Prosa del mundo: la impersonal red de relaciones sociales en la cual el hombre se encuentra como un simple medio, utilizado por el mecanismo social para objetivos que se le escapan.[3]

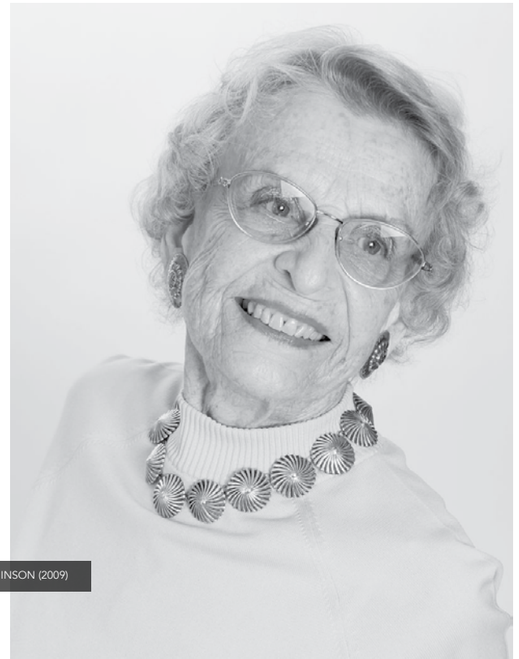
A la fealdad de la prosa del mundo le da expresión la novela, paradójicamente, tejida con las laceraciones de la modernidad a la vez que la abraza en una nueva totalidad (Magris: 877). Cuando Vargas Llosa se preguntó si es pensable el mundo moderno sin la novela,[4] concluyó que "la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana" (*La literatura*: 448). C. Magris respondió la pregunta con un trabajo donde explora la posibilidad de que la novela pueda pensarse sin el mundo moderno,[5] y se responde que es imposible: por casi dos siglos la más alta literatura occidental se enfrentó con la historia como "la otra cara de la luna, como la zona dejada en las sombras del devenir… del mundo" y así, puso en evidencia la fragmentación existencial del hombre, el malestar, la incertidumbre (puso, si es que la modernidad de verdad está muerta y enterrada). Llega a

1. Sarah Webster Goodwin y R. E. Goodwin ofrecen un recorrido de la presencia de la danza en la poesía desde la antigüedad griega hasta el inicio del siglo 20. Destacan en su artículo algunos poetas románticos (Byron, Blake, Gautier, Goethe), Baudelaire y los simbolistas y decadentes (Yeats, Wilde, Rilke, Hardy). (Todas las referencias completas se encuentran en la bibliografía).
2. Algunas de las Ciudades Invisibles más siniestras de Calvino: las conocemos demasiado bien.
3. En la Estética Hegel llama "prosa del mundo" a los factores externos que limitan al individuo y obstaculizan los fines superiores del espíritu. (Véase M. Peled Ginsburg y Lorri G. Nandrea).
4. El ensayo de Vargas Llosa "È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?" [¿Es pensable el mundo moderno sin la novela?] se publicó en español como "La literatura y la vida".
5. "È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?", en F. Moretti, 869-880.

una conclusión radical: la novela es el mundo moderno, no podría existir sin él y en algunos aspectos se identifica con él, es su "cambiante expresión" (870).

Doy por cierto que la novela es la celebración y la crítica de la modernidad. Ésta es mi justificación para intentar una demostración de algunas ideas sobre la ubicuidad de la danza en las novelas, en plural, porque cada una, cada vez, funda una realidad singular.

Afirma Berardinelli (365) que la presencia evidente de la cotidianidad y la concatenación de acontecimientos en un mundo sin trascendencia, dominado por móviles elementales, le dan a la novela su novedad absoluta en la historia de las formas literarias. Avanzaré este trabajo en la búsqueda de una posible conexión de esos móviles elementales, tomados como motivos y como impulsos, con lo que Ann Hutchinson (*Your Move*) llama alfabeto del movimiento: acciones y conceptos primarios de los cuales se compone el movimiento. Para cada uno de los casos de aparición de danza en los relatos que he elegido, ensayaré una vinculación con uno o varios de los conceptos de Hutchinson, por lo que aquí enuncio cómo está compuesto su alfabeto: (a) presencia o ausencia de movimiento: cualquier acción y reposo; (b) una acción que atañe a o se concentra en i) posibilidades anatómicas: flexión, extensión, rotación; ii) ideas del movimiento o concatenación: desplazamiento, dirección, apoyo, salto, balance, caída; y (c) descripción específica o relativa: destino, movimiento hacia y movimiento alejándose.



ANN HUTCHINSON (2009)

No paso por alto (como no lo hace Hutchinson) la multiplicidad de definiciones posibles del movimiento, dependientes del contexto. Ella misma parte de una definición básica (el movimiento como simple desplazamiento espacial, un cambio de posición) y de una afirmación sencilla: sucede una acción. Y en esta afirmación he encontrado un fundamento adicional para limitarme a la narrativa de ficción: el relato es siempre una operación sobre la duración (Calvino, "Rapidità", *Sei proposte*: 43). Es decir, en él sucede una acción en un espacio en un tiempo.

Tampoco paso por alto que no toda la novela es de acción, en el sentido tradicional, como las de aventuras; sin embargo, en todas, desde estas últimas hasta las psicológicas y aquéllas donde aparentemente no ocurre nada (las de flujo de conciencia, por ejemplo), hay –por lo menos– un desplazamiento (una sucesión de cambios de posición), que es la operación esencial de la lengua.

En mi selección de obras para mostrar conexiones con conceptos de movimiento que aparezcan como danza he tratado de abarcar los más diversos tipos narrativos, si no con aspiraciones de objetividad, sí con una esperanza de ser convincente sobre los motivos de la danza literaria. El ensayo tiene dos apartados, donde trato casos opuestos del recurso de los escritores a la danza: cuando el movimiento no es lo esencial y cuando el movimiento es lo esencial en cierto punto de la trama. Dividí el primer apartado en (a) la danza para representar estados –donde parto de la *Ilíada*, y no de una novela, porque la danza en el escudo que analizo tiene un sentido único– y (b) la danza como símbolo; y el segundo apartado, en (a) cambios de dirección: el salón de baile, (b) pausa activa y cruce de umbral, (c) atravesamiento de frontera, (d) caída y (e) giros.

1. CUANDO EL MOVIMIENTO NO ES LO ESENCIAL

a. La danza como estado

Hay un uso típico de la danza en los relatos: es un recurso muy utilizado para mostrar estados, un modo en que se está, sin acompañamiento de gerundio que especifique una acción. En un estado se está, hasta cierto punto, estático, congelado. Alguien está enfermo, está casado, y también decimos que está con un sentimiento, un estado de ánimo: está triste, está furioso. Enseguida doy tres casos del uso literario de la danza en este sentido.

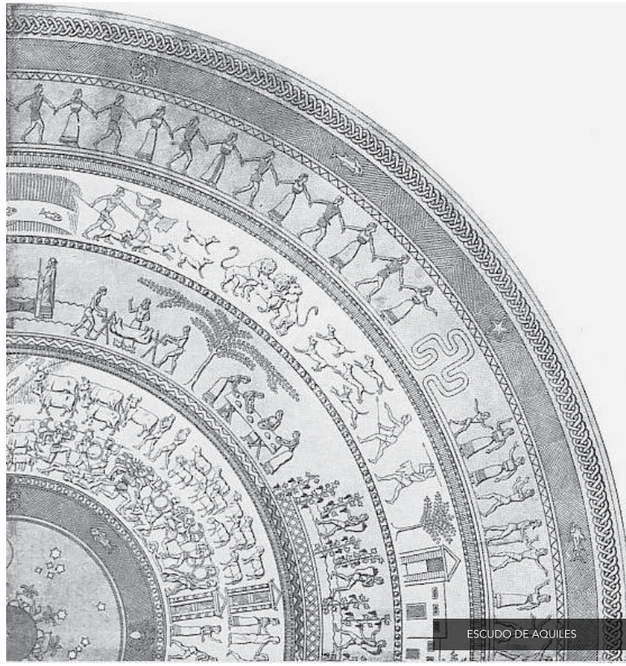
Primero, el estado de la armonía. Se encuentra en *La Ilíada*, en la descripción del escudo de Aquiles (rapsodia XVIII).[6] La epopeya narra 51 días de la guerra de Troya (que duró diez años, y otros diez habían ocupado los aqueos en los preparativos), y su tema es la ira de Aquiles. Llega el momento del décimo año en que Héctor, jefe troyano, ha matado a Patroclo, el amigo más querido de Aquiles. Éste decide volver al combate (del que ha estado retirado por su altercado con Agamenón); quiere vengar a su amigo, pero hay un detalle: Patroclo luchó con Héctor portando la armadura de Aquiles, de la cual Héctor despojó al cadáver. Entonces Tetis, la madre de Aquiles, vuela con el dios herrero, Hefesto, para que le fabrique nuevas armas.

En una de sus descripciones más precisas, Homero muestra una por una las escenas que va labrando Hefesto, que representan la vida y los usos del pueblo aqueo (el escudo está considerado como el primer objeto de arte imaginario de la literatura). En medio de esta épica sobre la cólera y la venganza, refulge el escudo de "duro bronce, estaño, oro precioso y plata… [donde] grabó el dios muy artísticas figuras": el cielo, la tierra, el mar, dos ciudades, una donde se celebran unas nupcias; la otra, sitiada por dos ejércitos, y los ciudadanos, lejos de rendirse, preparan una emboscada. Hay un campo "fértil y vasto", con sus labradores y sus yuntas.

Hay un campo de mieses con sus segadores y el rey en medio, "con el corazón alegre". Se preparan sus banquetes y allí, al lado, la comida de los trabajadores. Hay una "hermosa viña de oro". Y lo más importante, "el ilustre cojo de ambos pies puso luego una danza… mancebos y doncellas hermosas, cogidos de la mano, se divertían bailando… Unas veces, moviendo los diestros pies, daban vueltas a la redonda con la misma facilidad con que el alfarero aplica su mano al torno y lo prueba para ver si corre, y en otras ocasiones se colocaban por hileras y bailaban separadamente. Gentío inmenso rodeaba el baile, y se holgaba en contemplarlo".

¿Qué es lo que Aquiles llevará a la batalla grabado en su escudo? Un estado, el de una armonía perdida. En este escudo "grande y fuerte" forjado de metales duros y metales preciosos está la imagen congelada de la placidez extraviada. Pero en la realidad de la épica nadie está bailando. La danza en el escudo es la imagen de un paraíso consumido: no hay movimiento.

En el otro extremo, vemos el estado de la ruina, pasando por un baile intermedio, que justamente parte en dos la vida de una protagonista. Está en *Madame Bovary* (1857).[7] Emma Bovary, cuyos deseos han sido moldeados por sus lecturas románticas, apenas se acaba de casar cuando ya se ha dado cuenta de que en su matrimonio no encuentra "la felicidad, pasión y embriaguez que tan hermosas le habían parecido en las novelas" (62).



ESCUDO DE AQUILES

En un baile en la mansión del marqués de Andervilliers, el único al que habrá ido, verá claramente qué monótona y vulgar es su vida. Salvo en dos ocasiones en que acepta bailar, Emma se la pasa sentada oyendo y observando envidiosa el contraste entre su mundo material y el que contempla: "Tan sólo sabía que se hallaba allí, en aquel suntuoso salón de baile, porque, fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra de recuerdos desagradables" (83). En su torpe vals con un vizconde Emma literal-

6. Citas de la edición de Porrúa, Sepan cuantos... núm. 2, México, 1990, págs. 162-164 (trad. Luis Segala, prólogo Alfonso Reyes).

7. Citas de la edición de Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. Julio C. Acerete).

mente “pierde la cabeza”, imagen literaria recurrente. Pero no es por su compañero de vals que pierda la cabeza, no es un encuentro amoroso: “el roce con la riqueza había dejado [en su corazón] una huella que no desaparecería jamás” (88). Este baile-intermedio simplemente es la confirmación de esa idea que ella ya tenía: el “verdadero” mundo (el que brilla) siempre estará más allá.

Al respecto, es interesante lo que Vargas Llosa (*La orgía*: 145) hace notar sobre la cosificación de ese mundo: en los episodios donde Flaubert describe colectividades (y para este trabajo destaco el baile del marqués), las personas adoptan un carácter uniforme e idéntico, propio de los productos industriales (y del anonimato indistinto que mencioné en la introducción). En la mansión de Andervilliers son los objetos (personificados) y los trozos mutilados de los cuerpos de los personajes (cosificados) los que se mueven; no es una danza de personas, sino una ronda de abanicos, guantes, flores –ofrecidos a la mirada frustrada de Emma. Sobresalen entonces los verbos activos asociados a las cosas, no a sus dueños: los frasquitos con tapón de oro giran; los adornos de encaje, broches de diamantes y brazaletes tiemblan sobre los corpiños; dan vueltas las lámparas, los muebles, el artesonado, el pavimento; el vestido se enrolla… (*Mme. Bovary*: 83 y 84). Mientras, manos, pechos, uñas, cabelleras “permanecen inmóviles y pasivos, dejándose hacer todo aquello por las cosas inquietas y nerviosas” (*La orgía*: 147).

En fin, dos adulterios no remediarán el estado de cosas: una cotidianidad pesada, en que no sucede “nada”. Emma siempre se reencuentra exactamente con las mismas horas que retornan con su regularidad, en las cuales de nuevo no sucede nada extraordinario (Moretti, “Il secolo”: 704). Derrotadas todas sus esperanzas de vivir como en las novelas románticas, cercada por deudores y “experimentando un cansancio sin tregua y general” (375), unas horas antes de ingerir el veneno que la matará, en lugar de volver a su casa en la noche Emma Bovary “se fue a un baile de máscaras. Se puso un pantalón de terciopelo, unas medias rojas, una peluca al estilo del siglo xviii y tricornio terciado. Durante toda la noche no dejó de saltar y bailar al furioso son de los trombones. Las gentes formaban un círculo a su alrededor” (376).

BAILE DE MÁSCARAS, ALBERT LYNCH, ÓLEO SOBRE TELA.

Subrayo el recurso con el que Flaubert nos hace ver la transformación o, más precisamente, el cambio de estado. Él, que odiaba la danza pero adoraba la exactitud, tensó un arco desde el baile aristocrático hasta uno plebeyo y puso a Emma a recorrerlo hasta que del otro lado se topara con la misma nada.[8]

Si hacía un tiempo Emma se había dedicado toda la noche a observar a las fulgurantes cosas bailando, ahora se expone en una danza desenfrenada. ¿Por qué? Porque ha caído en un estado desesperado, porque todo está perdido para ella, la dignidad y las ilusiones. Emma está perdida.

8. Dice Julian Barnes en El loro de Flaubert: “ ‘Me han predicho muchas cosas –escribe Gustave [Flaubert] a los 19 años–: 1° que aprenderé a bailar; 2° que me casaré. Ya veremos, no lo creo.’ No se casó, y nunca aprendió a bailar. Su resistencia al baile era tal que la mayor parte de los principales personajes masculinos de sus novelas simpatizan con su situación y se niegan, como él, a bailar” (148). Por cierto, mientras se visten para el baile en la mansión del marqués, Charles Bovary se queja de que tan apretado por su vestimenta se le dificultará bailar, y Emma inmediatamente le prohíbe que se le ocurra hacerlo.

Deja –o provoca– que todos la vean porque al exhibirse confirma sus excesos, ya de sobra conocidos en su ciudad y en su casa (aun, por su suegra temible), corroborando así que para ella no existe una alternativa para la prosa del mundo (Peled y Nandrea: 99). Esos excesivos intentos de emular la vida atisbada en sus lecturas la han hundido en un estado: la ruina.

¿Cómo vemos más un estado que el movimiento? Primero, por el énfasis en el vestuario llamativo; segundo, porque el narrador apunta a una duración, un estado que dura (no dejó de saltar y bailar); tercero, por la gente que rodea a Emma formando un círculo y así constituye su encierro, un estado sin salida, su cerco. Sobre todo, porque inmediatamente después de este baile de máscaras y la cruel vuelta a su reino de mediocridad, Emma “se encontró entre cinco o seis máscaras, mujeres disfrazadas de cargadores del muelle y de marineros… ¡Qué compañía para Emma!… Sentía ardores en la frente, un extraño cosquilleo en los párpados y un frío de hielo [así de congelada quedará] en el cuerpo” (376). Al regresar a su casa se encontrará ya con el “papel grisáceo” con la orden de embargo: la bancarrota.

Una última ilustración del uso de la danza en un relato para mostrar un estado: *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares.[9] Se trata de la eternidad rotativa, como la llama el narrador, la eterna repetición de una semana de felicidad, que por supuesto incluye el baile.

El fugitivo que ha ido a parar a una isla con fama de infecta y deshabitada, despierta una noche porque suena un fonógrafo. La música apunta la presencia de otras personas, de quienes pasa semanas escondiéndose. Les espía: “los miro, inevitablemente, a todas horas. Bailan entre los pajonales… *Valencia* y *Té para dos*” (16). Siempre lo mismo. Todas las tardes, a la misma hora, una mujer se sienta en las rocas a mirar la puesta del sol. En determinado momento, siempre igual, se le une un “horroroso tenista”. Es Morel. El fugitivo escucha trozos de su conversación. Hay más gente, pero para todos, éste, que ha hecho varias tentativas para hacerse ver, parece no existir.

Intenta explicaciones: tiene la peste y las personas son espejismos; o bien, el aire pervertido y la mala alimentación lo han vuelto invisible, pero no, no lo es para pájaros, lagartos, ratas y mosquitos; quizá vengan de otro planeta y sus ojos no son para ver ni sus oídos para oír, pero no, porque entre sí hablan y se miran; tal vez esté en un manicomio, dirigido por Morel; o puede ser que los intrusos estén muertos y él sea un viajero como Dante, u otro muerto (64-65).

Unas semanas después el misterio quedará resuelto: en un indeterminado tiempo pasado Morel reunió en la isla a sus amigos para pasar una semana felices, “libres de malas noticias y de enfermedades” (103); sin ponerlos sobre aviso los filmó con su invento: “Podría haberles dicho al llegar –les explica en una cena, que el fugitivo podrá ver cada semana–: viviremos para la eternidad. Tal vez lo hubiéramos arruinado todo, forzándonos para mantener una continua alegría”; en cambio, sin sentir la obligación de ocupar bien el tiempo, sería agradable (80). No importa que ser filmado con el novedoso aparato produzca una lenta muerte, como lo sabrá el fugitivo al grabarse él mismo conviviendo con Faustine, la mujer de las rocas, de quien se ha enamorado.

Lo interesante de esta trama que Borges calificó de perfecta es el estado de inmortalidad en un tiempo circular, un “paraíso privado” que, a diferencia de aquél del escudo de Aquiles, no se ha perdido, sino que Morel y sus amigos vivirán repetidamente cada semana “como si fuera la primera vez, y con conciencia de estarla viviendo” (93), y que una parte de ese estado de “eternidad agradable” sea bailar, así sea las dos mismas melodías.

b. La danza como símbolo

El recurso de la literatura a la danza como modo de darnos a ver un estado, que ejemplifiqué con Homero, Flaubert y Bioy Casares, nos demuestra una capacidad de representación que tiene la danza literaria. Pero hay otra

9. Citas de la edición de Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid-México-Buenos Aires, 1989, prólogo de Jorge Luis Borges.

aparición típica de la danza en la narrativa también cuando lo esencial no es el movimiento: con función de símbolo.

Antes que entrar a una discusión conceptual desproporcionada frente a las ideas muy sencillas que propongo en este trabajo, basta aclarar que utilizo la palabra símbolo oponiéndola al signo. Mientras que éste es institucional porque es signo sólo para una comunidad definida de usuarios, a quienes señala una ausencia de un referente (relación significante-significado), la palabra como símbolo significa (un referente) y al mismo tiempo representa o evoca algo más. El símbolo no denomina una realidad sino que la articula o conceptualiza. En nuestro caso, se trata de ilustrar la forma en que la sola mención de la danza en un relato opera adecuadamente en un nivel simbólico: despertando en el lector una serie de asociaciones (motivadas) sin que sea necesario desplegarlas en la escritura. En resumen, es el caso de la utilización de la danza en la literatura por su idoneidad sintética.

EL BAILE COMO SÍMBOLO DE LA PESANTEZ

Cosimo Piovasco di Rondò, el barón rampante de Italo Calvino (1957), se sentó a cenar por última vez con su familia el 15 de junio de 1767, siendo un niño. Se negó a comer el plato de caracoles que le sirvieron, y su rebelión lo llevó a treparse a una encina. Nunca volvería a bajar de los árboles, ni siquiera muerto.

Es un caso extraordinario para ilustrar las afirmaciones de Hutchinson sobre las áreas de la dirección, aunque en este apartado el movimiento aún no es lo esencial de las danzas novelescas que comento. Arriba, dice Hutchinson, es la dirección del orgullo, lejos de las trabas de la gravedad; los gestos hacia arriba sugieren pensamientos elevados, comunicación con seres superiores, ideas espirituales. Justamente, en su permanencia arriba, en los árboles, Cosimo desarrollará su inteligencia, su prudencia, su ingenio, y además, su generosidad. Abajo, en la dirección de la gravedad, están el reposo (que puede interpretarse además como conformidad), el descanso (la vida aristocrática de la familia del barón rampante, también la vida terrenal rural), la estabilidad de los ciclos estacionales, la seguridad de tener los pies sobre la tierra.

Definido su espacio vital por su oposición al resto del mundo, como una posición fija ("Sobre las ramas de los árboles todo es territorio mío", 23),[10] Cosimo enuncia la regla a la que de verdad se someterá: jamás tocar la tierra.

10. Citas de la edición de Oscar Mondadori, Verona, 1993 (trad. mía).

Llegó la boda de la hermana, se hace una gran fiesta, "Nuestro palacio –cuenta el hermano de Cosimo– estaba iluminado en cada salón, había asistido toda la nobleza de los alrededores" (95). Y aquí Calvino elige el baile como símbolo de la radical separación espacial y de la peculiaridad de Cosimo: "se bailaba [abajo]. ¿Quién pensaba en Cosimo? [arriba] Pues bien, no es cierto, pensábamos todos en él… Y allí estaba, sin ser visto –lo supe después–, estaba en la sombra de la cima de un plátano, en el frío, y veía las ventanas llenas de luces, los salones adornados para la fiesta, la gente empelucada que bailaba. ¿Qué pensamientos le cruzaban por la mente?… ¿Pensaba en lo breve que era el paso que lo separaba del retorno a nuestro mundo?… No sé qué pensaría, qué querría, allá. Sólo sé que allí permaneció por todo el tiempo de la fiesta" (95-96).

La reiteración del verbo pensar en un escritor preciso como Calvino no es casual. Menos lo es puesta en el contexto del baile, símbolo aquí de la diversión mundana (por ningún motivo pecaminosa) y de un estilo de vida aristocrático al que el muchacho ha renunciado. Frente a la ligereza enajenada él ha elegido otra, la que vive por los aires, reflexivo, cavilando.

Casi treinta años después de la publicación del *Barón rampante*, en su conferencia sobre la Ligereza (*Sei proposte*: 7-35), el mismo Calvino (aunque no ligó este tema con su novela) nos da dos claves para mirar el baile de allá abajo, contrapuesto al arriba del pensamiento. Una, su afirmación de que su trabajo como escritor ha consistido en una "sustracción de peso; he buscado quitarles peso ora a la figura humana, ora a los cuerpos celestes, ora a las ciudades" (7). En el caso del pasaje del *Barón* que estoy comentando, en lugar de describir toda una boda pesada, largamente, ha simbolizado el modo en que se llevó a cabo con unos cuantos trazos: todos los salones iluminados y el impersonal "se bailaba", que podría significar además que los invitados a la boda son uniformes y están confundidos con un ambiente, frente a la singularidad de Cosimo. No se necesita más.

Y dos, vista la constatada pesadez de la condición humana, "quizá sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia se escapen a esta condena" (11); "existe una ligereza del pensamiento, así como todos sabemos que existe una ligereza de la frivolidad; más bien, la ligereza pensativa puede hacer aparecer la frivolidad como pesada y opaca" (15). En una paradoja sólo aparente, pesan los que bailan "empelucados" (nuevamente, despersonalizados, pues son indicados por un objeto uniforme, la peluca, sin que ninguno destaque); el que no baila, sino observa desde la copa de su plátano pensando algo que no sabemos, se escapa liviano de esa masa sin forma.

Quizá por eso Cosimo se muere, ya viejo, volando, y su cadáver nunca regresa a la tierra: se elevó sobre el peso (la prosa) del mundo, "aquella que muchos creen que es la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, impaciente y retumbante, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles oxidados" (Calvino, "Leggerezza", *Sei proposte*: 16).

EL BAILE COMO SÍMBOLO DE LO REPRIMIDO

"El señor Davidson y yo estudiamos el asunto, llegando a la conclusión de que lo primero que debía hacerse era suprimir las danzas. Los nativos parecían locos por el baile… las danzas nativas… no sólo son inmorales en sí, sino que también conducen a la inmoralidad. Sin embargo, gracias a Dios, pudimos suprimirlas, y creo no equivocarme al decir que en nuestro distrito nadie ha bailado desde hace ocho años" (14-5). Habla la señora Davidson de *Lluvia* (1923), de Somerset Maugham.[11]

De los Davidson, misioneros en unas islas al norte de Samoa (las llaman "nuestras islas"), no hace falta oír mucho más para saber cómo han cumplido su labor evangelizadora. Más adelante confirmaremos la impresión, cuando el misionero hable sobre los nativos: "eran tan depravados por naturaleza, que no podían comprender su maldad… Tuvimos que convertir en pecado no sólo cometer adulterio, mentir y robar, sino también exponer sus cuerpos, bailar y no venir a la iglesia… Los multé si no venían a la iglesia, si bailaban y si no se vestían con decencia" (28-9).

Va la señora hablando con un médico, mientras su barco se acerca a Pago-Pago. Durante el viaje se ha bailado, y eso le da pie para hacer una relativa distinción: "Opino que no es incorrecto que un hombre baile con su esposa, pero me sentí aliviada al ver que [ella, la esposa del médico] no aceptaba… Yo no he bailado un solo paso desde que me casé" (14-5). La distinción del baile "entre los blancos" y la danza de los nativos es relativa porque la calificación del baile es de todas maneras negativa ("no es incorrecto", "no he bailado un solo paso"). Además, su esposo "no comprende cómo un marido puede permanecer impasible al ver [bailando] a su esposa entre los brazos de otro hombre" (15).

La mirada occidental sobre el pervertido mundo salvaje, y en un nivel superior la mirada del narrador sobre el pervertido mundo occidental, están significadas por la lluvia insidiosa que caerá durante todo el relato ("No era como nuestra suave lluvia inglesa que cae dulcemente sobre la tierra: era implacable y, en cierto modo terrible… Parecía tener una furia propia. Y algunas veces uno sentía que tendría que gritar si no cesaba; y entonces se sentía impotente, como si los huesos se hubieran reblandecido" 43) y por lo que dicen los cuerpos (las lastimaduras que sufre la mayor parte de los niños y jóvenes, "heridas informes como úlceras descuidadas", "elefantiasis: hombres que presentaban un brazo enorme, pesado, o arrastrando una pierna horriblemente desfigurada" 16). Hay en ambos mundos (occidental y salvaje colonizado) como un ahogo, una dificultad para moverse y para hablar. La señora Davidson ni siquiera puede decir piernas: "a todas las damas se les entrega una funda de almohada para que se protejan las… las extremidades inferiores" (20), mientras que la señorita Thompson, una pasajera de segunda clase un poco vulgar que desembarca al mismo tiempo que los misioneros, el doctor y su esposa, es "gorda… Sus piernas, gordas, cubiertas de medias de algodón blanco, parecían entrar difícilmente en botines de charol" (21-2). Quedan así asentados en el relato los personajes, el lugar y la sofocación.

Luego, cuando sabemos que la señorita Thompson sí bailó en el barco, sentimos el peligro: "¿No sería la mujer que estaba bailando con el contramaestre anoche?… No me pareció muy bien" (24). Y crece la inquietud cuando en la casita en que se han hospedado todos nuestros personajes se oye "el ruido de bailes" en el cuarto de ella. El misionero, "excitada su justa ira", sufrirá un "estado de terrible agitación" (39), y la lascivia, pero la de los que no bailaban, conducirá al desenlace. El narrador no ha tenido más que hacernos evocar (sin mencionarlos) los torcimientos de pelvis de los nativos desnudos de las islas del Sur para remitirnos inmediatamente a la mente retorcida de los misioneros, porque ellos, que proscribieron el baile, qué lujuriosos son.

En ambos casos, el *Barón* y *Lluvia*, no es necesario describir algún baile; la sola palabra es suficientemente expresiva y funciona como símbolo de las realidades novelescas particulares: en el *Barón* la mención del baile no tiene ninguna connotación sexual, sino ética (una elección entre perderse en un círculo social con el peso de todas sus obligaciones o pertenecer, pero tomando la suficiente distancia), mientras que en el mundo untuoso de *Lluvia* las referencias al baile apuntan con exactitud a lo reprimido. ∎

11. Citas de la edición de Rodas, Madrid, 1972 (trad. Ángel Cruchaga Santa María).

Danza entre letras

SCOUTING
SOBRE DANZA DOCUMENTADO EN LA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

La Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) es una de las actividades culturales más desmesuradas de la ciudad. La cantidad de presentaciones, autores, libros, medios de comunicación y visitantes es inacabable y la fama de la feria está bien extendida internacionalmente. Pero quién sabe en qué medida contribuya realmente a formar lectores que hagan honor a su eslogan #SomosLectores, supongo que en algunos casos sí y en muchos otros no contribuya en nada, y no me detendré en ello.

"La máxima fiesta de las letras de América Latina" es, pues, la esperanza que uno tiene de encontrar libros y actividades sobre lo que más le apasiona. Pero una de las cosas que a mí más me apasionan es la danza y he aquí que este tema podría ser uno de los menos frecuentes en la FIL.

Sabiendo que no sería una empresa demasiado ardua, decidí documentar la presencia de la danza en la edición de 2015 (la FIL se lleva a cabo cada año, a finales de noviembre y principios de diciembre). Iba en busca de títulos en cualquier idioma, actividades teóricas o académicas, presentaciones de novedades y espectáculos, así que revisé el programa y recorrí los pasillos. Por las dimensiones de la feria, es imposible una búsqueda absoluta, así que más bien comparto mi experiencia personal, documentada pero limitada en este recorrido.

De la revisión del programa encontré con agrado la presentación de la compañía londinense de Wayne McGregor, que obviamente fui a ver. La programaron en lunes, seguida del concierto del músico electrónico Ben Frost (que convocó muchos seguidores). La compañía Wayne McGregor Random Dance, fundada en 1992, es famosa por la participación creativa de artistas visuales, digitales, diseñadores y cineastas, además de bailarines virtuosos y la inclusión de tecnología de punta, una suerte de experimentación e investigación en y para la danza.

La compañía presentó la obra *Far* (2010), cuya partitura fue creada por Frost e interpretada bajo el cobijo de un tablero electrónico con 3,200 leds como toda escenografía.

Además de tener muchos premios como coreógrafo, Wayne McGregor es internacionalmente reconocido como pionero de trabajos colaborativos entre el cine, la danza, la música, la tecnología, las artes visuales y la ciencia –pues tiene un doctorado honorario en Ciencias por la universidad de Plymouth. Es profesor de coreografía del *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance* y coreógrafo residente del Royal Ballet.

Los bailarines de la compañía de Wayne, Catarina Carvalho, Travis Clausen-Knight, Alvaro Dule, Louis McMiller, Daniela Neugebauer, Anna Nowak, James Pett, Fukiko Takase y Jessica Wright están formados en ballet clásico y han incursionado en diversos estilos de danza contemporánea, logrando aptitudes físicas sorprendentes. El despliegue de virtuosismo de la compañía, aunado a la inclusión de tecnología de punta, da una sensación de hipertecnología, con miras a una perfección corporal tal que en el Foro FIL vi bailar al mismísimo *David* de Miguel Ángel (Travis Clausen-Knight) y después de 20 minutos me sentí abrumada por esos cuerpos que derrochan excelencia y se asemejan a máquinas, casi se diría que pierden humanidad al borrar cualquier posible imperfección.

La función de Wayne McGregor Random Dance fue todo lo que encontré en el programa. En la feria no suele haber actividades teóricas o académicas que involucren a la danza y esta vez no se presentaron títulos novedosos de los asuntos de Terpsícore.

En cuanto a mi caminata entre los pasillos del recinto, inicialmente me dirigí a los estands que sé que ofrecen títulos de danza, encabezados, por supuesto, por el de Conaculta, donde el visitante puede llevarse títulos como *Rutas integradoras de la creación coreográficas* de Pilar Urreta (2013), *Danza y literatura, ¿qué relación?* de Dolores Ponce (2010), *El cuerpo suspendido* de Fabrizzio Andreella (2010), *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)* de Isaura Corlay (2010), *Mujeres de danza combativa*, de Margarita Tortajada (2012) y otros.

También visité el estand de la unam y los de algunas universidades mexicanas, como la uam, la Universidad Veracruzana o la Universidad de Colima, que son las instancias que suelen publicar algo de danza. Por desgracia, pero como lo tenía previsto, este año no encontré nada publicado en México que no estuviera ya en mi librero.

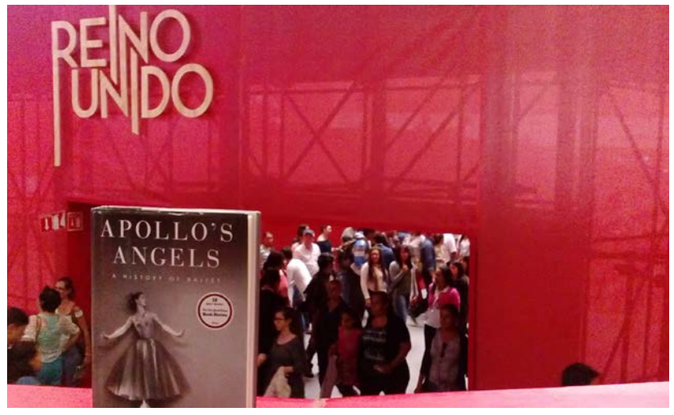
Luego me dirigí a un pequeño estand, también ya conocido, de una editorial argentina independiente en el área internacional de la FIL, Ediciones del Plata, que presenta una librería especializada en literatura, filosofía, sociales, estética y psicología, la librería del Mármol. Allí encontré dos libros que no tenía: *Pensar con mover. Encuentro entre danza y filosofía* de Marie Bardet (Cactus, Argentina, 2012) y *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* coordinado por Silvia Citro y Patricia Aschieri (Editorial Biblos, 2012). Estos hallazgos me llenaron de felicidad y de intriga, a la espera de saber qué descubriría en sus páginas; también me alegra pensar en que posiblemente me sirvan para escritos futuros de danza o para compartirlos con mis alumnos en clase. Digamos que tiene su encanto interesarse por una disciplina de la que se publica tan poco.

Después de ir a coordenadas seguras, comencé la caminata kilométrica por los pasillos, estand tras estand –aunque confieso que, como ya conozco la distribución de editoriales y sus temas, evité aquellos que consideré que sería inútil visitar.

Comencé en el área destinada al país invitado, el pabellón de Reino Unido, que desde mi punto de vista tuvo una presencia bastante deslavada. El pabellón es el área de bienvenida a la FIL, donde se presentan muestras sobresalientes de la cultura del país invitado, pero Reino Unido no se notó, el país encargó la construcción del pabellón a la editorial Porrúa México, que colocó algunos libros en inglés y otros en español, pero allí no encontré ningún título de danza.

Fue de regreso al área internacional que me topé con un pequeño estand de Inglaterra, donde encontré el último ejemplar del título *Apollo´s Angels. A History of Ballet* de Jennifer Homans (2010) y fue allí donde terminó mi búsqueda de danza entre letras.

Para su edición de 2016, la Feria Internacional del Libro de Guadalajara ha invitado no a un país, sino a toda América Latina, lo cual resulta desconcertante, pero veremos si la participación unida de todos esos países nos acerca a algún libro o alguna manifestación dancística que nos resulte interesante.▪



ENTRE POESÍA Y DANZA, EL SENTIDO

POR **JULIÁN BASTIDAS TREVIÑO**

La belleza será convulsiva o no será.
André Breton

Es común que se citen, como el origen de la filosofía, los ritos Dionisiacos, devenidos de los misterios eleusinos que se practicaban unos mil años antes de nuestra era. En ellos se seguían ciertos rituales, que iban de lo musical a lo dancístico, de lo dancístico a lo poético y, según algunas fuentes, a lo orgiástico. ¿La pretensión?, encontrarse con la verdad. En esta aparente locura, en esta invasión de los sentidos, de los símbolos, de los misterios y de los ritmos –como en todo ritual– se podía aprehender una verdad superior para reinterpretar la vida, el movimiento universal, la *physis* y nuestra relación con ella.

EL JOVEN DIONISIO, WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU

En el siglo XIX, Nietzsche caía en cuenta de que la verdad última y fija para trazar el perfecto sistema de la razón que pretendió la filosofía por más de mil años, estaba condenada al fracaso: era la muerte de Dios. Y, a partir de ahí, la apertura al nihilismo. El nihilismo como un sopor, como una carga pesada que no deja andar, que se siente como tensión y hace de la vida una pura náusea que nos revuelve, que no nos deja disfrutar, saborear, sentir a fondo nada. Que lo torna superfluo, leve.

Pero a partir de aquí abre en sí una reflexión más profunda. Es la muerte de lo apolíneo lo que se proclama, que no invita sino a una vuelta de lo dionisiaco.

En los análisis que hace en *El nacimiento de la tragedia* o en *La gaya ciencia*, lo apolíneo es una fuerza que se relaciona con lo racional, con lo que toma distancia, con lo que enfría el sentimiento y lo juzga, lo encapsula en conceptos que encierran la realidad, le quitan su fuerza primordial, bestial, fresca. Es el porte, el serio andar, la definición que comunica, que no confunde; que impone.

Lo dionisiaco, por otra parte, no es lo que impone, sino lo que se nos impone, que nos desborda con toda la fuerza de su sentido primordial. Lo que nos hace vibrar, acercarnos, que nos exige la unión, la desaparición de los conceptos, de las prisiones. Nos embriaga. Y es en esta embriaguez, en esta búsqueda de las fronteras para un ir más allá, que se encuentra la verdad tanto en la tradición eleusina como en la dionisiaca.

La locura, la irracionalidad y la verdad –como formas de sentir– están íntimamente ligadas. La verdad no comunica, se nos impone como un vibrar propio. Entre las palabras que se pronuncian, los versos; entre los cuerpos que se trasladan, que se tocan, que se observan, los movimientos. Entre la poesía y la danza, más allá de todo, en lo oculto, nace. "Yo sólo sé que no sé nada" y la búsqueda.

Para Heidegger, para Pfeiffer y para Octavio Paz la dimensión poética es una dimensión que traza puentes entre verdad y la realidad. Y en este sentido no puede ser racional. Claro, se compone de estructuras que hasta cierto punto pueden ser lógicas; en el caso de la poesía es muy claro, pues se compone a partir de letras, palabras y distintos modos de sintaxis. De este modo compone propiamente algo que es innegablemente racional. Pero decir que la poesía es puramente eso, un conjunto determinado de conceptos estructurados en un cierto orden, es entender poco o nada de la misma.

La poesía, para ellos, tiene una particularidad que la nutre y que se nos impone profundamente como un sentido, y uno más allá de nuestra total comprensión: la imagen poética. Aquí comprensión opera tanto como entendimiento, como también abarcamiento; es decir, se nos impone como ilimitada. Ilimitada, porque compone un sin número de lecturas, de posibilidades, de encuentros –recobrando un concepto propio de Deleuze.

DIONISIO Y SU TIASO. CRÁTERA DE CAMPANA DE FIGURAS ROJAS. ATENAS, GRECIA. HACIA 400-370 A.C.

La imagen poética se compone de ese aparente sinsentido, de ese tartamudeo del discurso que no dice, expresa; que no expresa, provoca. La imagen poética es esa relación particular que dentro de mí, como "espectador" –se puede intercambiar este sustantivo por cualquier otro–, compone el sentido. Es decir, la imagen poética no nos dice la verdad, nos hace vivirla en nosotros. Y es ahí que se nos impone, que nos desborda; que nos provoca un sinfín también de sensaciones. Sentido y sensación se confunden; forma y fondo son una sola expresión irreductible a nada, es ella en ella misma.

Lo apolíneo atrapa, fija; lo dionisiaco embriaga, libera. La objetividad es estática. La imagen poética fluye. Es el ser inmóvil de Parménides contra el río –nunca el mismo– de Heráclito. Cambio, búsqueda, encuentro. Para Pfeiffer, la diferencia entre la imagen poética propia de la poesía y la de las artes pictóricas, radica en que el encuentro con la imagen pictórica acontece de golpe. La obra se nos presenta y nos atrapa toda en su conjunto en una primera lectura que da un sentido, y a partir de aquí éste se va modificando en el recorrer de mi mirada por los detalles, los toques de gracia, los tonos. Se modula el sentido original. Mientras que la imagen propia de la poesía se construye. La primera palabra no nos impone un sentido. Éste llega sin avisar –o mejor dicho va llegando– entre el fluir de palabras, ritmos, espacios y silencios que la voz externa o interna pronuncian. He ahí cómo su verdad nos atrapa en el juego de melodía, proposición y ritmo. Dionisos y Apolo en la tensión fundamental del encuentro.

En la danza el sentido también se construye. Borges, en su conferencia tratando de responder a la pregunta "¿Qué es poesía?", nos dice que la poesía es intraducible desde la misma dimensión lingüística. Y es que cada idioma guarda en sí una experiencia estética, un conjunto de sonidos, tonos y pronunciaciones que hacen que la lectura adquiera una cierta velocidad, tienda a particulares melodías. En la danza, la particularidad intraducible nos vendría desde el cuerpo. Puedo asistir a un dúo de danza contemporánea en Madrid, y después asistir a la misma coreografía representada por otros bailarines en Guadalajara. Los cuerpos, la interpretación de las alturas, intensidades, colaboraciones y, en general, el ritmo sería distinto. Cuerpo a cuerpo, desde ese núcleo de sentido, de posibilidad, se abren las distintas combinaciones. Y sólo así surge la imagen poética. Cada presentación alcanza, si es que lo logra, una imagen distinta. Y con ello una verdad particular.

El ballet tiene anclado a la esbeltez del cuerpo una cierta dimensión de gracia, de ligereza que va unida directamente a la experiencia estética que busca. Un tipo particular de cuerpo como un tipo particular de lenguaje, y así alcanzar, tal vez, su imagen propia.

El haikú está ligado de una manera análoga al japonés. Pues el japonés posee, en sus particularidades, características que explotan al máximo la forma lógica que propone el haikú –por ejemplo, explotar la significación en sí de la palabra y no sólo la frase–; así se busca, desde esta relación japonés y estructura literaria, una imagen especial. El cuerpo y el lenguaje son fronteras y –al mismo tiempo, en una aparente paradoja– posibilidades.

> Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas.
> Friedrich Nietzsche; *Así habló Zaratustra*.

La intraducibilidad de la obra le viene desde su calidad de acontecimiento. La obra no sucede, acontece. Desde su contexto, desde sí abre una singularidad que hace parte de su estructura. Desde ahí, la danza abre un segundo componente intraducible: el movimiento presente. Muchos pensadores han reflexionado que lo más elemental de la danza es el movimiento y el juego que hace desde la experiencia presente del mismo. Un movimiento que acontece, que nos contagia. Aquí se abre pertinente la introducción de un concepto fundamental de la filosofía francesa, el de "duración". Mismo que nos lleva a afirmar que la danza no se compone de cuerpos y trayectorias.

Propongamos un ejemplo mental: asistimos a una obra dancística y tomamos una serie de fotografías. Después, exhibimos dichas fotografías en orden cronológico, de manera que el público las recorra como si se tratase de la obra. ¿Sería una experiencia similar al verla en un teatro? La negativa obvia a la pregunta se podría argumentar, superficialmente, por la dimensión sonora, por la música y los sonidos que acompañan a dicha obra. Sin utilizar el contra argumento simple de que la obra podría ser muda, podemos proponer un segundo ejercicio. Acompañemos cada fotografía –y auméntese el número de fotos hasta donde se quiera– del fragmento de sonido justo que la acompañaría en vivo. ¿Sería una experiencia similar a la de asistir a la obra?

De forma semejante nos explica Bergson la dimensión más básica de su concepto de duración. El movimiento, desde la trayectoria, es abstracto, entendible, pues se puede reducir a sus partes y desde ahí reconstruirlo fidedignamente; A-B-C-D para trazar el recorrido de A para D, es movernos en el terreno de la lógica –apolíneo–. El movimiento, desde la duración, implica una dimensión que sólo se puede experimentar, que no se abarca con el pensamiento; no se puede descomponer en sus partes, ni entender si no es desde la pura y viva experiencia vital –lo dionisiaco–. Los fragmentos, de sonido o de movimiento, no componen la obra, sino el juego que tienen y la hacen algo irreductible.

Si bien la poesía descomponiéndola en palabras, abstrayéndola, se mata, en la danza este ejercicio es imposible, por no decir risible. La danza está compuesta por algo que podríamos considerar cercano a una aprehensión primordial de movimiento, y desde ahí una aprehensión primordial de la duración. Y es que es prácticamente imposible encontrar un equivalente mínimo, análogo a las palabras, en el que se pudieran registrar cada uno de los momentos que componen una obra. Es entonces desde este movimiento que se experimenta la imagen y su verdad que nos hace revitalizarnos. Una verdad que no se transmite, que no se comunica, sino que se provoca.

El gran tema de los helénicos era el movimiento. El ser, no ser de las cosas; el aparecer, desaparecer; el transitar, contrario a todo concepto. Los ritos eleusinos y posteriormente los dionisiacos, no estaban exentos de este problema. Desde sus prácticas se buscaba una aprehensión particular de esa misma experiencia que nos rebasa, de ese entender nuestra relación en un diálogo íntimo, experimentado antes que pensado, con la *physis* –el movimiento cósmico–. El fin de los mismos era lograr la "autopsia". "Autos", uno mismo; "ops", visión. El ver por uno mismo y a través de uno mismo la realidad en su sentido pleno, total. Un sentido que se va construyendo desde mi propio ver, que no es un ver físico sino experiencial.

En esa misma tradición es donde tienen su semilla lo que serán en occidente la filosofía, la danza y la poesía. Deleuze nos dice que lo propio del arte no es comunicar, sino resistir. Pfeiffer considera que el acto poético poco o nada tiene en común con el comunicativo; para él la verdadera esencia del mismo está en la participación.

Existe en la danza la expresión; cada uno de los gestos, de las intensidades, juego de choques y velocidades distintas, aceleraciones, altos. La poesía también expresa, sin embargo –para Borges– ella no está en las letras de los libros, sino en el encuentro del lector con el texto, en la lectura misma. Para Deleuze –y para Borges, a su modo– el acto poético está en el encuentro mismo.

PINA BAUSCH

Es expresión que impresiona a quien experimenta la obra como externa, y en esa rica dialéctica –entre verdad expresada y verdad encarnada en quien la observa– está lo dionisiaco latiendo, desbordándonos. He ahí la verdad profunda, oculta, presente, que desvela el acto poético: un punto de encuentro de poesía, danza y sentido. ∎

> *Dance, dance, otherwise we are lost.*
> Pina Bausch

Bibliografía:
-Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. FDE: México, 2001.
-Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama: Barcelona, 1997.
-Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*. Pre-textos: Valencia, 2004.
-Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. FDE: México, 1973.
-Muñoz, Gemma y López, Alonso. "El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto". *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1: Universidad Complutense de Madrid, 1996.
-Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo.* Alianza: Madrid, 1973.
-Nietzsche, Friederich. *La gaya ciencia*. Editores Mexicanos Unidos: México, 1983.
-Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FDE: México, 1956.
-Pfeiffer, Johannes. *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*. FDE: México. 1966.

LETICIA COSÍO
VIVA FLAMENCO

LA COMPAÑÍA
¡VIVA FLAMENCO!
DIRIGIDA POR
LETICIA COSÍO.

SE PRESENTA EN EL TEATRO JULIO JIMÉNEZ RUEDA DEL INBA,
CON SU NUEVO PROGRAMA "IMPULSOS"

Viernes 26 de Febrero 20:00 hrs.
Boleto $150.00 / descuentos acostumbrados
Av. De la República #154
Colonia Tabacalera (cerca del Monumento a la Revolución)

PROGRAMA "Impulsos"

Todo en la vida necesita impulsos.... y la compañía ¡Viva Flamenco!, crea un espectáculo de fuerza, de energía para proyectar emociones y sensaciones al público, con su cante, guitarra, palmeo, baile, pasión, alegría, sensualidad y colorido, que muestran los impulsos que necesita el ser humano para amar, procrear, trabajar, lograr, para vivir…

¡Viva Flamenco!, compañía de danza, surgió en 2004 de la necesidad de su directora, Leticia Cosío, de expresar sensaciones y sentimientos con un leguaje de pasión y fuego... con el lenguaje del baile flamenco.

En 2016, la compañía cumple 12 años. Es todo un orgullo para nosotros, las *bailaoras*, los músicos y los actores que le damos vida. Profesionales de las artes egresados de las mejores escuelas de música, actuación y danza flamenca, tanto de México, como de España y Estados Unidos, nuestro talento y nuestra dedicación nos han ganado becas, reconocimientos y menciones honoríficas. Como compañía, en 2010 recibimos el "Reconocimiento a la Mejor Compañía de Danza Flamenca en México", otorgado por la Asociación Nacional de Locutores de México, A.C.

Toda presentación de ¡Viva Flamenco! es un estallido de colorido y calidez, donde los intensos tonos del cante, el pertinaz palmeo y el rítmico rasgueo de la guitarra se funden con la tensión, la fuerza y la sutil sensualidad de los ademanes del baile. En el espectador se despiertan los sentidos y las más íntimas emociones.

"Mi misión es seguir creciendo como bailaora y continuar con la consolidación de ¡Viva Flamenco! como concepto. Aunque mis raíces se hunden en una larga trayectoria como bailarina de danzas clásica y contemporánea, desde hace años me consagré a absorber la esencia del flamenco clásico. Hoy sé que estoy en condiciones de explorar mi camino, de soñar y experimentar hacia mi meta, la creación de un lenguaje propio."

Leticia Cosío
Informes, eventos y clases: www.vivaflamenco.com.mx
044 55 39 41 42 84

DANZA Y LITERATURA: PARENTESCO ESTRECHO

POR **SERGIO GÓMEZ MONTERO**

Ballet de sombras
Húmedos deseos
Se parecen a los cantos
Populares

R. A. Landa: “Poema”

En la búsqueda siempre imprecisa de los orígenes del arte, por lo común uno se va a encontrar con la diada que componen el pensamiento concreto y la abstracción. Opuestos ambos, porque el primero se caracteriza por el principio de utilidad práctica cotidiana; en tanto que el segundo, en sentido estricto, se vinculó con los lenguajes órficos heredados de la magia primero y luego de la religión y así, poco a poco, le fue dando origen, con los griegos, a la razón. Por eso, en el paleolítico, en donde se ubican las primeras manifestaciones artísticas (unas fijas y estables y otras muebles) y que mucho tienen que ver con las pinturas rupestres y con brazaletes y collares que portaban los cazadores de aquellos tiempos, lo que más destaca es la aparición de figuras de animales que los chamanes consideraban podían transmitir a quien dibujaba o portaba las características del tótem del cual provenían. Un círculo de conectividades significativas muy relevante desde el punto de vista del pensamiento abstracto.

CND / SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

CND / LA CENICIENTA

Desde luego, ese círculo de conectividades significativas va a estar presente en el conjunto de quehaceres chamánicos que posteriormente vamos a conocer como manifestaciones artísticas y de cuyo parentesco, en sus orígenes, poco se ha indagado y precisado. Por poner un ejemplo: ¿qué fue primero, el movimiento dancístico que imitaba los movimientos del animal en la naturaleza o la palabra gutural que reproducía el sonido de esa misma naturaleza? ¿Qué dio origen a qué? ¿Vale la pena dar respuesta a esas preguntas? ¿Existe el parentesco entre las artes o ellas se dieron cada una autónomamente y sólo más tarde fue que se comenzaron a emparentar y luego ayuntar? Porque, de entrada, es diferente emparentar de ayuntar, pues ambas son actividades diferentes. Mientras la primera implica caminar juntas por orígenes comunes, la segunda conlleva unirse para cohabitar. Un ejemplo: la ópera conlleva el ayuntamiento de la literatura, la música y eventualmente la danza, conservando su autonomía cada una de esas expresiones artísticas. Mas, es así que el ayuntamiento es más extraño que el parentesco y sus orígenes más cercanos en términos de tiempo.

Pero, más allá de sus orígenes remotos, ¿qué vinculaciones hay hoy entre las artes que conocemos?

Se insiste, entre las artes se destacan dos tipos de vinculaciones. Una inmediata, que es el ayuntamiento, y una más remota que se refiere al parentesco. El parentesco, como se dijo, por sus vinculaciones con el pensamiento abstracto. El ayuntamiento no. El ayuntamiento es más inmediato y se da más en el terreno de la experimentación, en la medida en que las artes buscan cada vez nuevos caminos para expresarse. Así, vía el parentesco las relaciones entre las artes luego del clasicismo se hacen más estrechas y entre ellas buscan continuamente alimentarse y por eso se vuelve relativamente común ver aparecer en escena sobre todo artes que se acompañan al expresarse, hasta llegar al cine, cuando el acompañamiento múltiple se hace imprescindible.

Pero no es sólo en el marco del ayuntamiento en donde las relaciones entre literatura y danza aparecen. Ya desde las etapas del parentesco hay una cierta vinculación entre ambas. ¿O no hay acaso relación entre dibujar un trazo dancístico y elaborar una palabra que expresa un mundo nuevo; entre danzar y elaborar un texto? Más aún, no hay que olvidar que, querámoslo o no, en términos de pensamiento el dominio del lenguaje es casi absoluto, pues el pensamiento tiende a expresarse básicamente en lenguaje (lenguaje oral y escrito) y todo movimiento dancístico (desde que acompañaba los ejercicios prebélicos hasta que era parte de las fiestas fáusticas) siempre expresa un pensamiento, de ahí, entonces, el parentesco tan estrecho que se expresa y existe desde los orígenes de danza y literatura, pues pensar es virtualmente hoy igual a hablar.

Mas, lo que es preciso resaltar es que, en términos de arte, cada expresión de él tiene su propio lenguaje y es así que, cuando más de una expresión artística se encuentra con otra, lo que se establece es, pues, una mezcla de lenguajes que dan origen a un nuevo lenguaje particular.

En el libro de Dolores Ponce, *Danza y literatura, ¿qué relación?*, que en 2010 publica el INBA, es posible ubicar tres ensayos muy lúcidos sobre la temática hasta aquí tratada y sobre todo que invitan a profundizar en ella. De esta manera, por ejemplo, al leer a Ponce uno no sólo llega a los dilemas antes planteados sino que comienza a introducirse en otros que si bien esbozados en el libro citado abren espacios para pensar, por ejemplo, en hoy cómo ver esas relaciones entre danza y literatura en el marco contemporáneo de ambas, pues si bien, ambas en sus narraciones expresan o momentos de literatura en la danza o de danza en la literatura –que son fácilmente detectables–, no lo es tan fácilmente detectable cómo, significativamente, se relacionan ambas.

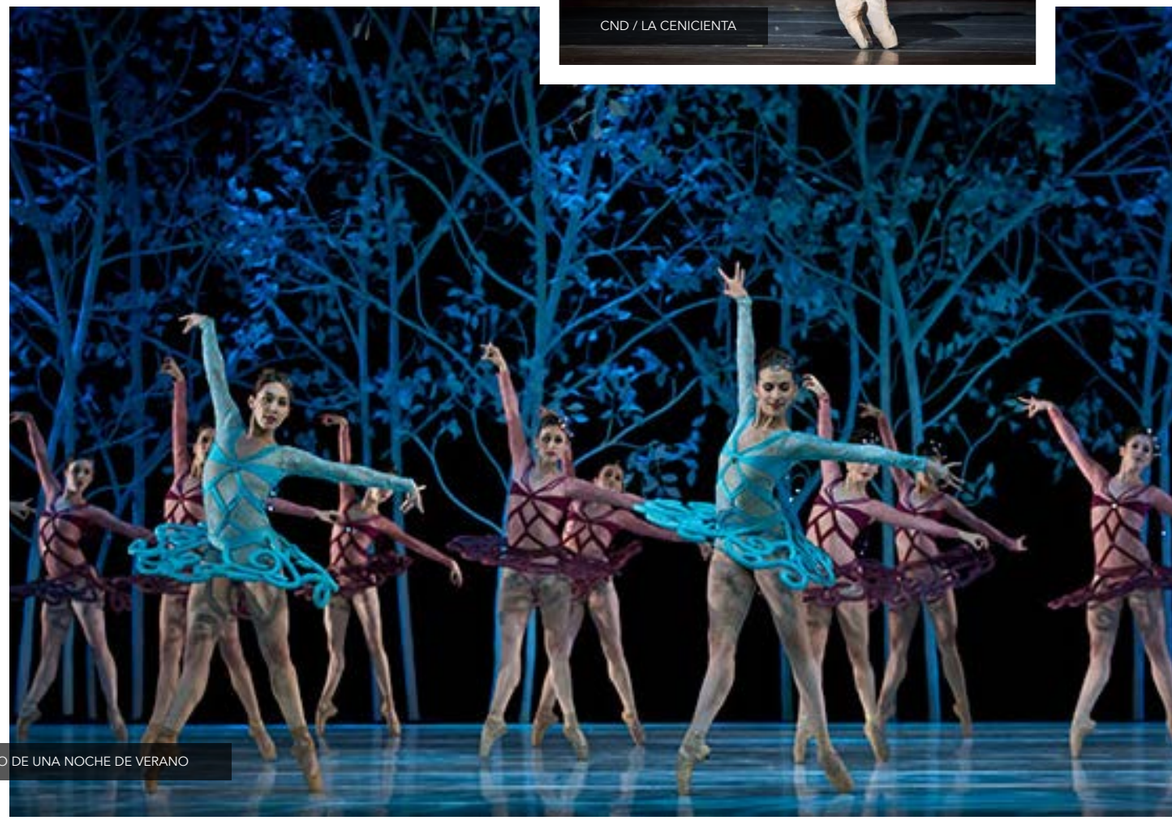
Así, por ejemplo, si uno se refiere a *La consagración de la primavera* de Stravinski (en la versión de Diáguilev) encontraremos múltiples relaciones entre danza y literatura que se vinculan con los profundos orígenes folklóricos de esa danza hasta con toda la narrativa del ballet que es un verdadero discurso paradigmático sobre la presentación en sociedad de las niñas que dejan de ser tales para convertirse en mujeres, y sobre todo con los orígenes de la fertilidad como principio básico de la reproducción humana. O el *Zapata* de Guillermo Arriaga, que profundiza sobre el arraigo de las luchas campesinas en México y que previamente fueron abordadas en las novelas de la revolución mexicana.

Pero no sólo a ese nivel folklórico o rural es posible encontrar vínculos entre danza y literatura. Aún hoy, en la actualidad, esa relación se mantiene constante y continua en los ballets de los múltiples y diversos grupos de danza que se expresan a nivel mundial o los grupos múltiples que actúan en los escenarios del país, encontrando ellos en la literatura una fuente inacabable de temas y expresando por ende situaciones dramáticas o cómicas cuyo origen literario es innegable.

Es así que en la búsqueda de nuevos caminos de expresión la mezcla de actividades artísticas es hoy una tarea común y que tiene múltiples formas de hacerse presente. Las fotografías de Tunick que retratan miles de cuerpos desnudos y estáticos, que en su aparente inmovilidad son también expresión de movimiento; los *collages* que incluyen elementos de naturaleza múltiple; los *performance*, y desde luego el cine, al cual se incorporan varias expresiones artísticas, son ejemplos cotidianos de la mezcla mencionada. Es decir, hoy no es pues nada raro que danza y literatura se encuentren y se hermanen en la tarea de impulsar su creatividad mutua.

La relación entre danza y literatura, de esta manera, tiene varias vertientes que es difícil agotar en un escrito de esta naturaleza.

CND / LA CENICIENTA



CND / SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Flamenco y Danzas Españolas 2016

TD	**ARCAI** Matices del Alma Dirección y coreografía: Alejandro Tena	Ju11 20 h	Vi12 20 h
		Sá13 19 h	Do14 18 h
TD	**BAILAO INDEPENDIENTE** Tres puntos Directores: Jacqueline Benrey Cory, Ricardo Rubio Coreografía: Jacqueline Benrey Cory, María Fernanda Nemer Velázquez, Ricardo Rubio	Ju18 20 h	Vi19 20 h
		Sá20 19 h	Do21 18 h
TD	**INTERFLAMENCA** La increíble historia de una cara sin rostro Dirección y coreografía: Ricardo Rubio	Sá13 13 h	Do14 13 h
		Sá20 13 h	Do21 13 h
JJR	**COMPAÑÍA FLAMENCA RUBIO CUEVAS** Alas y raíces Dirección: Nuria Rubio Cuevas Coreografía: Nuria Rubio Cuevas y Omar Castillo Moreno	Ma2 20 h	Mi3 20 h
JJR	**TAURO FLAMENCO** Carmen Dirección escénica: Jorge Antonio Noriega Dirección artística: Rosa Elena Flores	Vi5 20 h	
JJR	**CAÑA Y CANDELA PURA COMPAÑÍA DE MÚSICA Y DANZA FLAMENCA** Calí. Flamenco del alma Dirección: María de Lourdes Lecona A. Coreografía: María de Lourdes Lecona, Aline L. Lecona	Ma9 20 h	Mi10 20 h
JJR	**COMPAÑÍA BALLET ESPAÑOL PROART** Latidos Dirección general: Adriana María Covarrubias Herrera Dirección artística: Adalina Carvajal Fonts	Vi12 20 h	
JJR	**LA FORJA MÚSICA Y DANZA FLAMENCA** A mi vera Dirección: Daniel Chávez Rivadeneira Coreografía: Valeria Nava y Angélica Marbella	Ma16 20 h	Mi17 20 h
JJR	**COMPAÑÍA FLAMENCA ANA PRUNEDA** Muelle de Sal Dirección y coreografía: Ana Pruneda	Ma23 20 h	Mi24 20 h
JJR	**¡VIVA FLAMENCO!** Impulsos Dirección y coreografía: Leticia Cosío	Vi26 20 h	
JJR	**LINA RAVINES COMPAÑÍA FLAMENCA** No-menco Dirección y coreografía: Lina Ravines	Ma1 20 h	Mi2 20 h
		Marzo	

TD **Teatro de la Danza** | Entrada: $150.00 | Descuentos: 50% a maestros y estudiantes, 75% a beneficiarios del INAPAM.

JJR **Teatro Julio Jiménez Rueda** | Entrada: $150.00 | Descuentos: 50% a maestros y estudiantes, 75% a beneficiarios del INAPAM.

PROGRAMACIÓN FEBRERO 2016

ICONOGRAFÍA

LA LITERATURA EN LA DANZA DE VICENTE SILVA SANJINÉS

EL PUERCO ENAMORADO

POR **VICENTE SILVA SANJINÉS**

El puerco, cuerpo calloso, marca de lodo en la sangre; cuerpo de delito, suciedad; animal inmaculado. Las últimas investigaciones psicoanalíticas nos aproximan al estudio del amor como una de las manifestaciones humanas intrínsecamente ligadas al inconsciente, a las profundidades del deseo, pero del deseo más perturbador, el más avasallador, el más insolente.

El deseo es la fuerza que genera la dinámica de la vida, la que mueve los sentidos de sus ejes cardinales, lo que nos hace ser sujetos faltantes, fallidos; caída y vacío. La fuerza incontenible del amor nos roba el alma, nos hace de nuevo, nos lleva a la intersección de la soledad y de la unidad; punto de origen, ombligo, cueva; madre. El pasaje que vincula lo más animalesco con lo más sublimado. El sujeto se degrada frente al ser amado. Nos humillamos ante el otro, con tal de conseguir su amor, nos desagarramos la máscara de carne, arrancamos nuestras uñas con los dientes; bebemos del sudor que es hiel transfigurada. Somos como puercos, enamorados. Inmundos inundados en el lodo; lo más sucio, la visión de lo obsceno se vuelve la luz más transparente. Al hacernos así, tan animales, conservamos la esencia de los perfumes más antiguos, actualizamos la pasión por medio del rito erótico, que es en sí mística angustia de la postura de nuestros cuerpos agonizantes en el éxtasis, tan igual a los ojos del puerco en celo, sediento.

La conducta porcina revela una semejanza psíquica a las formaciones del inconsciente del ser humano. La pasión es llevada hasta los extremos inteligibles, hasta los abismos insondables. El profundo amor se fuga hasta la aniquilación del individuo, tal como los puercos se sumergen en la podredumbre y se devoran sus excrecencias; así los humanos también comemos de la cena de los deshechos del amado fantasma, fantasmas cósmicos, ideal que se estrella con el tiempo, tiempo que se truena en el silbido del viento, viento que fecunda al trueno. Ansiedad inagotable, deseo del otro, fuego que consume, amor inconsumado, así como el puerco nunca se llena, los amantes tampoco se sacian de placer; porque el placer completo no es otro sino la muerte negra.

Uno de los coreógrafos más prolíficos de México es Vicente Silva, quien a la pregunta de Interdanza: ¿Qué influencia ha tenido en tu trabajo coreográfico la literatura y/o cómo funciona un proceso creativo en la danza que se basa en textos literarios?, nos responde.

Todo, "una estética en la danza" realmente contemporánea no puede hacer caso omiso de lo que hasta la fecha han logrado, por ejemplo, la música electroacústica y la poesía concreta. (A Dallal, *El aura del cuerpo*. 1990, p.23)

En primera instancia debemos reconocer que la literatura presenta un discurso en este momento mucho más elaborado que la expresión dancística, quizá debido a que la oferta y la demanda a nivel mundial disfrutan de un mercado muy bien estructurado y organizado que les permiten alcances dignos de emular.

En mi caso, la palabra escrita o la literaturxa siempre han sido determinantes, es decir, en mis principios ellas fueron antes que el teatro, que la música y la misma danza, acompañantes de mi adolescencia. Desde entonces existe en mí la imperiosa necesidad de expresarme y el único vehículo a la mano en ese tiempo fue la escritura. Nunca he pretendido calificar de modo alguno lo que escribo, pero siempre mis textos y mis palabras han sido el germen de cada uno de mis trabajos.

Numerosas imágenes que se representan en cada uno de mis trabajos surgen primero en palabras, se inspiran en poemas, novelas, cuentos y con pies de espectro deambulan por mis escenarios. He visto desfilar a Remedios la bella de Gabriel García Márquez, a Yerma de Federico García Lorca. "La mano" de Cortázar siempre aparece en mi salón de clases para que igual que en el cuento, de manera casi invisible, guíe a mis alumnos hacia la independencia, hacia la irreverencia, hacia la libertad de movimiento.

Caleras, obra que vio la luz en el penal de alta seguridad en Islas Marías, o las *Confesiones* de Pablo Neruda, fueron fieles acompañantes en noches de insomnio para transfigurarse en imágenes vivientes al alba.

El puerco enamorado, *The pig lovesick*, nombre con el que estrenó en Europa en 2003 tuvo su origen en un texto titulado con el mismo nombre. La comprensión del tema era clara para los intérpretes cuando dábamos lectura a la prosa que acompañaba la pieza coreográfica.

VSS CIA DE DANZA. FOTOGRAFIA JUAN ESPINOZA. BELLAS ARTES.

FOUR 4 ROOMS F6. SALA MIGUEL COVARRUBIAS. FOTOGRAFÍA RICARDO RAMÍRES ARRIOLA.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".